

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1986)
Heft: 9

Rubrik: Comptes rendus = Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Comptes rendus Berichte

Gefährdete Musik

Fribourg: 87. Tonkünstlerfest

Paradox: Da schrieb ich in meiner Besprechung des letztjährigen Tonkünstlerfestes, die Schweizer Komponisten wüssten ihre Schöpfungen in Ordnung zu halten, einfache Formverläufe hätten dominiert, Handfestes sei Trumpf gewesen — und nun werden die Tonkünstler just aufgrund des Burgdorfer Festes wie Tonchaoten behandelt, die den Oberwalliser Landes- oder zumindest Kulturfrieden in Gefahr bringen würden und die deshalb unter Bruch aller Abmachungen — der Notstand erlaubt's — ausgeladen werden müssen. Zwei Kulturen offenbar. So fand denn das diesjährige Tonkünstlerfest statt in Brig in der «Auserschweiz» statt, in Fribourg, und wurde auf einen Tag reduziert.

Von den beiden Konzerten, die übrig blieben, litt das vom Anspruch her gewichtigere derart unter knapper Probenzeit und mangelndem Engagement des Orchestre de chambre de Lausanne (Dirigent: Grzegorz Nowak), dass teilweise nicht einmal die Erkennbarkeit der Werke gewährleistet war. Mit Saxophon und Vibraphon hat Robert Suter in seinen «Conversazioni Concertanti» Soloinstrumente gewählt, deren Klangcharaktere sich gegenüber der Konstruktion ohnehin in den Vordergrund drängen — ein Effekt, der in solch unpräziser Darbietung noch verstärkt wird —, und Suter lässt sich von der Süffigkeit des Saxophons ebenso verführen wie von den Schwebeklängen des Vibraphons: weniger in den spielerischen Passagen des 1. Satzes als im ruhigen 2. Satz, wo auch das Streichorchester in seinen Klangflächen von Vibraphon (to)phon wird. In Constantin Regameys «4 x 5 pour quatre quintettes» waren nicht viel mehr als die Konzepte erkennbar, nach denen die Instrumentalgruppen in den fünf Sätzen in jeweils verschiedener Weise kommunizieren. Unklar blieb, ob es sich um mehr als eine akademische Übung handelt, d. h. mit wieviel Phantasie, Sinnlichkeit und Witz Regamey seine Konzepte allenfalls ausgeführt hat. Weniger Schaden litt aufgrund der konventionelleren Struktur und auch, weil es mit Patrick Genet immerhin einen hervorragenden Solisten hatte, das Violinkonzert op. 69 von Willy Burkhard. Ein zwiespältiges Stück: inspiriert, wo die Violine sich melodisierend über den passacagliaartigen Ostinati von Horn und Harfe bewegt, etwas stur und altväterisch in den barockisierenden Imitationen.

Gemeinsam war diesen drei Werken, dass sie allesamt von Paul Sacher in Auftrag gegeben und uraufgeführt worden waren, denn als Hommage zu Sachers 80. Geburtstag war dieses Konzert gedacht, und eigens dafür verfassten acht Komponisten (ehemalige Präsidenten, amtierende Vorstandsmitglieder und Komponistenpreisträger des Tonkünstlervereins) ein je 80 Sekunden dauerndes Stück — ein Geburtstagsgeschenk, das den Adressaten allerdings nicht erreichen konnte, da dieser am gleichen Abend ein Konzert in Basel dirigierte. Nun, Huldigungsmusik im engeren Sinn war ausser dem letzten, das mit einer Trompetenfanfare endete, ohnehin keines der acht Ministücke. Das rein kompositorische Problem eines so kurzen Orchesterstücks wurde auf verschiedene Weise angegangen. Beschränkung — auf die Transformation clusterartiger Klänge, auf eine in sich rückläufige Struktur, auf einen einzigen Bewegungsimpuls — erwies sich als probates Mittel, probater jedenfalls als der grosse sinfonische Einstieg, der dann nicht anders als versanden kann. Eine optimale Lösung war sicher, Komplexität nicht in der Horizontalen, sondern in der Vertikalen anzustreben: in einer mehrschichtigen ostinaten Struktur lässt sich das relativ reichhaltige Instrumentarium voll nutzen, ohne dass der zeitliche Rahmen überfordert wird.

Professioneller als die Profis zeigten sich die Laienensembles, die das Nachmittagskonzert bestritten. Der von André Ducret geleitete *Chœur des XVI de Fribourg* sang mit erstaunlichem Können Werke von Ludwig Senfl, Arthur Parchet, Ferenc Farkas und Josef Haselbach. Haselbachs «Neige» wurde, ebenso wie Rainer Boeschs «Kreise» für Blasorchester als Auftragswerk der B.A.T.-Stiftung in diesem Konzert uraufgeführt. Beide Werke sind in sich von grösster Heterogenität. In Haselbachs «Neige» reicht die Palette von einstimmigen Linien, die an Gregorianik erinnern, über quasi-tonalen melismatischen Klagegesang, barockisierende Imitationen, chorische Glissandi bis zu verschiedenen Stufen zwischen Singen und Sprechen, wie Brummen, Zischen, Hauchen und Schreien, und das Ganze endet mit einem Schnalzer. Während sich diese Artikulationsformen zunächst abwechseln, überlagern sie sich im Verlauf des Stücks immer mehr, und es kommt auch zu widerspruchsvollen Verbindungen, indem etwa konventionelle Figuren nicht gesungen, sondern gerufen werden. Boesch postiert verschiedene Bläsergruppen (Feldmusik Sarnen) im Kirchenraum. Man hört einerseits Clusters, die sich zu riesenorgelhaften Klängen ballen, andererseits tubadominierte Blechbläserharmonien, die unweigerlich Bruckner oder Beerdigungsfeier assoziieren; zu beiden Ebenen in extremem Gegensatz sind Flöten- und Klarinetten eingesetzt.

Beide Werke werfen das Problem des Stilpluralismus auf: Ist es sinnvoll, nachdem kein Stil mehr dies oder jenes aus-

schliesst, von allem und jedem Gebrauch zu machen? Bedarf es nicht, wenn allgemeine Ausschlüsse nicht mehr bestehen, der je individuellen, damit ein Werk Sinn macht? «Schnee als die Summe aller Lebensfarben», dieses poetische Programm Haselbachs — wenn es denn den Stilpluralismus begründen soll — ist der Musik ebenso äusserlich wie die Diversifikation der Schallquellen, die bei Boesch eine Entsprechung zum Collageverfahren bildet. Statt auf Entgensetzung von altem und neuerem Material setzt Jean Balissat in «Incantation et Sacrifice» *Essai pour une harmonie bicéphale* (Musique de Landwehr de Fribourg) auf Kompromiss; dies vor allem, was die Harmonik anbelangt, während im Formverlauf — ruhiger Beginn, dann stetige Steigerung, Klimax mit anschließender Entladung des Schlagzeugs — eher traditionelle Erwartungsmuster bestätigt werden.

Jean Balissat wurde an der Generalversammlung zum neuen Präsidenten des Tonkünstlervereins gewählt. Er löst Hans Ulrich Lehmann ab, in dessen dreijähriger Amtszeit viel Erneuerungsarbeit (u. a. die Statutenrevision) geleistet wurde. Nicht zuletzt fällt die Gründung dieser Zeitschrift in diese Periode, und ich kann Hans Ulrich Lehmann nur danken für den Freiraum, den er «Dissonanz» stets offengehalten hat und der erst ermöglicht hat, dass aus der neuen Zeitschrift des Tonkünstlervereins nicht das von manchen befürchtete «Vereinsblättli», sondern ein Forum lebendiger und kritischer Auseinandersetzung geworden ist.

Christoph Keller

Wirkungsvoller Eklektizismus

Nürnberg: Kammeroper «Satyros oder der vergötterte Waldgeist» von Andreas Nick.

Es ist eher selten, dass ein Schweizer Komponist einen Umweg übers Ausland machen muss, bevor er in der Schweiz bekannter wird. Der Name Andreas Nick war mir jedenfalls erst einmal in einem Konzertprogramm begegnet: Das Zürcher «ensemble» spielte im vergangenen Oktober das «Trio Pulciano» für Flöte, Klarinette und Violine von 1984, ein rauhes, wild-kraftvolles Stück. Der Titel deutet auf das toskanische Montepulciano und damit bereits auf Hans Werner Henze hin, bei dem Nick in Köln Komposition studierte. Der 1953 in Basel geborene Andreas Nick, der schon im Alter von sechs Jahren Musik zu schreiben begann und «seitdem mehr als 200 Stücke in allen Musikgattungen» vollendet hat, hat Klavier (in Winterthur) und Theorie (in Zürich bei Hans Ulrich Lehmann) studiert. 1978-81 nahm er in Köln Stunden, begann dort aber auch bald selbst zu unterrichten. Seit 1983 ist Nick Lehrer am Konservatorium Biel, seit 1984 auch an dem von Zürich.

Durch die Beziehungen, die sich in Deutschland ergeben haben, ist Nick mit seiner Kammeroper «Satyros oder der vergötterte Waldteufel» zunächst einmal zu deutschen Bühnen gelangt. Am 14. Juni wurde das Werk von den Städtischen Bühnen Nürnberg in der Ruine der Katharinenkirche uraufgeführt (Musikalische Leitung: Burkhard Rempe; Inszenierung: Heinz Lukas-Kindermann; Kostüme und Bühnenbild: Pet Halmen). Eine erste Fassung aus den Jahren 1976–78 sah noch ein grosses Orchester vor. Aus der Einsicht, dass solche Opulenz nicht ganz zu Länge und Ablauf der Vorlage passe, hat Nick vor ein paar Jahren eine zweite Fassung hergestellt und das Ganze dabei auf ein Kammerensemble reduziert. (Henze hat Teile davon bereits früher in Köln uraufgeführt).

Tatsächlich wird diese Version dem Inhalt viel eher gerecht: Als Vorlage diente eine Farce Goethes, die viele zum Teil kaum mehr verständliche Anspielungen auf Zeitgenossen, u.a. auf Herder enthält und die Goethe selbst lange verschollen glaubte und wohl auch gar nicht für so wichtig erachtete: ein Opusculum also, wenn auch ein geistreiches. Ein Waldgeist, mit Namen «Satyros», so die Story, nistet sich bei einem Einsiedler ein, lässt sich verpflegen und stiehlt dem Mönch dann doch das Jesusbild. Die Bevölkerung des Dorfs be«geistert» er mit seinem Geschwätz derart, dass die ihn als Gott verehrt und sich zu seiner Sklavenschaft machen lässt. Einer einzigen mutigen Frau gelingt es zusammen mit dem Einsiedler, das böse Spiel aufzudecken. Der Waldteufel wird davongejagt.

Man erwarte dazu nun nicht eine spassige oder gar heitere Musik. Mag sein, dass sowas Neuer Musik ohnehin etwas schwerfällt, sie lacht nur selten. Andreas Nick hat aus der Satire mit ihren Anspielungen und Bosheiten einen «ernsten» Gehalt gezogen und diesen auch musikalisch in den Vordergrund gestellt. Was ihn fasziniert habe, so Nick im Gespräch, sei die Verführbarkeit einzelner Personen und ganzer Volksmassen gewesen. Die musikalischen Möglichkeiten, die verschiedenen Blickwinkel, in denen die einzelnen Figuren im Verhältnis zu Satyros auftauchen, hätten ihn interessiert. Wenn sich der Chor der Dorfbewohner dem neuen Gott hingibt, dann kann Nick die Stimmen rhythmisch-skandierend und mit allen Schattierungen vom Sprechen bis zum Voll-Aussingen einsetzen. Problematisch wird's aber in der Szene, wo die Frau mit dem Einsiedler ihren Plan ausheckt. Das ist keine Buffoszene flink sich entschliessender Intriganten; Eudora – so ihr Name – leidet vor allem unter den Verhältnissen, sie klagt, und der Entschluss, den sie fasst, ist – folgt man der Musik – tiefster Seele abgerungen. Auch bei Goethe selbst ist das gewiss etwas schwermütiger als in einer italienischen Komödie; zu den witzigen Knittelversen will die schwerblütige Musik Nicks aber doch nicht recht passen.

In solchen Momenten wird noch spürbar, dass der Komponist das Stück erst aufs grosse Orchester hin geschaffen hat. Der Szene folgt übrigens ein tragisch-expressives Zwischenspiel, das – es erinnert an Bergs «Wozzeck» – wohl die Aussage vertiefen helfen soll. Zum Schluss steigert sich die Musik nochmals. Es ist kein unbeschwertes Happy End.

Nick sucht die grosse zentrale Aussage (möglich, dass Nicks oratorische Szene «Ninives Untergang» für grossen Chor, Orchester und Baritonsolo, das nach Redaktionsschluss beim Festival de Musique Sacrée in Fribourg uraufgeführt wurde, diesen Eindruck bestätigt hat). Jenseits von jedem Sensibilismus setzt er farbige Akzente. Die Musik geht keine Umwege. Mit Direktheit, zuweilen zupackend werden verschiedene Elemente bis hin zum Tonalen verwendet. Frisch wirkt die Kammeroper allein durch die Kürze und Prägnanz der musikalischen «Inszenierung». Dem Genre entsprechend bewegt sich das Ganze in einem durchaus wirkungsvollen Eklektizismus. Ob das Werk demnächst auch auf einer Schweizer Bühne zu sehen sein wird, ist noch ungewiss.

Thomas Meyer

Überforderte Interpreten

Budapest: Weltmusikfest der IGM

Das diesjährige Weltmusikfest (World Music Days) fand in Budapest im Frühjahr statt (20. bis 26. März), und damit nur ein knappes halbes Jahr nach jenem umfangreichen und sehr gut organisierten in Amsterdam. Der Zeitpunkt wurde gewählt, um es als zweite Hälfte des üblichen Budapester Frühjahrsfestivals, das allerdings ganz einem konventionellen Programm verpflichtet ist, deklarieren zu können; doch kaum jemand wird beide dieser so völlig unterschiedlichen Festivals besucht haben. Es gab allerdings am ersten Abend eine Verhakung, indem das Gedenken an Liszts 175. Geburtstag und 100. Todestag zu einem Kompositionswettbewerb genutzt wurde. Die drei besten der Klavierkompositionen («Fantasia» von Gulin Corrado, Italien; «Fantasy» von Cong Su, Volksrepublik China; «Cloud Variations» von Miklós Sugár, Ungarn; alle in der Editio Musica Budapest erschienen), die an ein «Liszt-Thema» anknüpfen und die Interesse verdienen, wurden am Eröffnungskonzert, zusammen mit einigen Spätwerken des Meisters, durch den Pianisten Adám Fellegi aufgeführt, und schon dieser Abend hinterliess von der Aufführungsqualität her einen schlechten Eindruck. Doch das war nur der Anfang; es kam noch viel schlimmer, indem eine Grosszahl der fast ausschliesslich ungarischen Interpreten durch die neue Musik völlig überfordert war. Entweder spielten sie ihre Stücke schlecht, oder sie sagten im

letzten Moment ab, was dazu führte, dass 14 der im Generalprogramm vorgesehenen 63 Werke ausfielen. Es konnte also fast jedes vierte Werk nicht gespielt werden – sehr zum Ärger der oft von weit angereisten Komponisten.

Auch das diesmal einzige Schweizer Werk – die Schweiz ist an den Weltmusikfesten sonst immer sehr gut vertreten –, das Streichquartett von André Richard (geboren 1944, studierte bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough in Freiburg, wo er jetzt noch wirkt) erfuhr in einem Konzert, dessen eine Hälfte bereits ausgefallen war, zusammen mit Paul-Heinz Dittrichs 2. Quartett durch das Kodály-Quartett eine Aufführung, welche die Werke völlig entstellte, u. a. durch seitenweise Kürzungen! Die ungarische Planwirtschaft, sonst eine der vernünftigsten der sozialistischen Staaten, hat hier versagt: Da die ungarische IGM-Sektion, die identisch mit dem Komponistenverband ist, die Interpreten für ihr Fest über die staatliche Agentur beschaffen musste, sind die Spezialisten für neue Musik, die es auch hier gibt, nicht gefragt worden. Insgesamt kann aber ein generelles Versagen der dortigen Musikausbildung nicht verschwiegen werden, in welcher zeitgenössische Musik nach Bartók kaum eine Rolle spielt, so dass viele Interpreten dieser hilflos gegenüberstehen.

Dieser Umstand war fatal, denn manch positive Seite der ungarischen Veranstaltungsleitung kam so wenig zum Tragen: Neben der angenehmen Unterkunft und dem geeigneten Sitzungsraum für die Generalversammlungen, die diesmal nur drei Vormittage in Anspruch nahmen, und neben einem sonntäglichen Ausflug in den Künstlerort Szentendre, wo ein hervorragendes Konzert, das von Jugendlichen bestritten wurde, zu hören war, ist vor allem erwähnenswert, dass es die Ungarn zustande brachten, statt den üblichen kunterbunt zusammengewürfelten Programmen solche von innerer Logik und stilistischem Zusammenhang zu schaffen. Es gab da auch einige Entdeckungen zu machen, so bei zwei Australiern, die schon an früheren Weltmusikfesten auf sich aufmerksam gemacht hatten: Gerard Brophy mit einem fast, aber nur fast, altväterischen Streichorchesterwerk und Riccardo Formosa mit einem robusten Konzert für elektronisch stark verstärkte Oboe und ein lautes Orchester, was vom Dirigenten allerdings durch Unverständnis auf Normalmass reduziert wurde. Ferner reüssierte ein junger Kanadier, der 30jährige Denys Bouliane, mit einem kühnen und überzeugenden Werk zwischen Neoimpressionismus und Trivialmusik, das für zwei unabhängig spielende Triogruppen, jede für sich dirigiert, und ein vermittelndes Klavier konzipiert ist.

Es fiel auf, dass der Anteil der Frauen unter den Komponisten sehr zunimmt und auch gewichtige Beiträge von dieser Seite kamen. Die Amerikanerin Pauline Oliveros hat ein Orchesterwerk mit dem tibetanischen Titel «Tashi Gomang» komponiert, ein scheinbar wildes Drauf-

losmusizieren, das aber streng organisiert ist und klanglich überzeugt, und die aus Louisiana stammende Harfenistin und Komponistin Anne LeBaron schrieb ein komplexes Schlagzeugstück für vier Spieler, nach einem Text von Antonin Artaud, «Rite of the black Sun» genannt. Die noch unbekannte Französin Suzanne Giraud übertraf im neoimpressionistischen Abend mit kleinerer Orchesterbesetzung den jungen Engländer George Benjamin deutlich. Der Sensation, welche die gekonnt gesetzten «Prismes» für Orchester der 23jährigen Japanerin Karen Tanaka erregten, sollte man hingegen mit Vorbehalt begegnen: da ist zu viel Déjà-vu drin — eine gute Schularbeit, mehr noch nicht.

Gut aufgeführt waren durchwegs die 18 Werke des gastgebenden Landes, unter denen Balassa und Kurtág hervorstachen, sowie «DLJA...» für ein gemischtes Bläserquintett von Hans Joachim Hespos, da der Komponist selber mit den willigen jungen Musikern zwei Tage intensiv gearbeitet hatte. In der Generalversammlung wurden die scharfen Reklamationen der Delegierten über das Niveau der Aufführungen vom ungarischen Programmkomitee mit Verständnis und aufrichtigem Bedauern entgegengenommen. Der geplante Schwerpunkt auf Präsentationen von zeitgenössischen Fernsehopern und -balletten fiel mangels Einsendungen vollkommen aus, was nicht besonders zu bedauern war, hatte man doch im Herbst 1984 an den World Music Days in Kanada eine umfangreiche Visionierung eingebaut, und bekanntlich ist die Produktion anspruchsvoller und innovativer Werke auf diesem Sektor minimal. Der breitgefächerte Themenschwerpunkt für das nächstjährige Fest in Köln (23. bis 26. Oktober), Bonn (27. Oktober) und Frankfurt (28. Oktober bis 1. November) im Multimediabeereich dürfte wohl wesentlich mehr aktuelles Echo einbringen; übrigens haben sich auf mehrere Orte verteilte Weltmusikfeste in den letzten Jahren bewährt — möglicherweise findet die Ortsverbindung mit Wohnschiff statt! Der Generalversammlung lag auch ein vollständig dokumentiertes Beitrittsge-such aus Taipeh vor, dessen Behandlung aber in der Hauptstadt eines sozialistischen Staates für wenig opportun gehalten wurde. Aber auch die chinesische Volksrepublik und, noch konkreter, Kuba interessieren sich für die IGNM, und die vor zwei Jahren aufgenommene Sektion Hongkong hat bereits die Tagung der Gesellschaft für 1988 zu sich eingeladen! Hier finden also gewichtige Verschiebungen statt, weg vom westeuropäischen Schwergewicht; da war es fast anachronistisch, auf jeden Fall viel zu spät, den Komponisten Ernst Krenek, der seit dem ersten Weltmusikfest 1923 bei der IGNM immer mit dabei war und viele Verdienste um sie hat, erst jetzt, unter anderen nach Hindemith, Honegger oder gar Xenakis, zum Ehrenmitglied zu ernennen.

Fritz Muggler

Inventaire culturel des dernières années

Bienne: Miroir 86

Dur dur de parler de ce *Miroir 86* de fin mai à Bienne. — J'essaie de faire un peu d'ordre dans mes souvenirs.

Au commencement Paul Vallotton créa le *Rassemblement culturel romand (RCR)*. «Le RCR est une association qui accomplit la mission de rassembler les forces de Suisse romande pour une action permanente en faveur de la culture, de la création artistique, de la diffusion, de sa conservation.» Paul Vallotton dit.

Et moi qui croyais que la Suisse romande était un ensemble hétérocyte de minorités, que «la Suisse romande n'existe pas» (Ch. F. Ramuz)! Persuadé qu'un méchant Alémanique avait inventé ce terme, avec l'énergie d'un industriel bâlois et le raffinement d'un banquier zurichois. Prendre les cantons romands, les mettre tous dans une même cocotte. Les laisser mijoter dans leurs propres vins. Attendre qu'ils se divisent, puis en profiter pour mieux régner... en maîtres — alémaniques. «Politiquement, la Suisse romande est en train de devenir une réserve d'Indiens. Quant au Tessin, ce sera bientôt Disneyland» (Frank Meyer, journaliste alémanique...)

Eh bien non! La création de Paul Vallotton de 1982 a une très noble tâche: «Sus-citer la création dans les meilleures conditions possibles, lui assurer vie, information, promotion, diffusion...» Etc., etc., etc. «Il était du devoir de la Radio-Télévision suisse romande, la plus importante organisation culturelle de la

Le RCR créa l'idée d'une fête culturelle. D'une Grande Fête. Restait à d'autres de la réaliser: Roger Cunéo, le premier PO, a accepté ce mandat en 1984. «A ce moment-là, le projet tenait du rêve», dit-il. Oui mais un beau rêve, un rêve venu de très haut, un rêve béni de «culture romande en fête».

Une fête à un moment bien choisi, à un tournant de l'Histoire? Jean-Jacques Demartines, directeur de la Radio-Télévision Suisse romande a la parole: «A l'aube de la planétarisation et de la communication de masse, au moment où cet extraordinaire véhicule de la pensée, du savoir et de la création est menacé par les marchands d'illusions faciles, de spectacles bon marché et de banalisation culturelle, il est louable, voire indispensable, dans tous les cas très important, de rassembler les forces de la culture et de stimuler la création.» Heureusement qu'il n'y a aucun «marchand d'illusions», aucun banalisateur dans l'établissement dirigé par M. Demartines!

Allez, culturels, à vos armes! Avec la bénédiction du Président de la Confédération, M. Alfons Egli: «Plurielle, la francophonie l'est sans doute à l'échelon de la planète; elle l'est aussi chez nous, malgré les dimensions plus modestes de la partie romande en Suisse. La volonté de vivre et de partager les innombrables facettes de la culture romande montre une vision positive de l'avenir et une ouverture d'esprit dont je me félicite particulièrement à une époque où d'aucuns cèdent trop volontiers à la tentation de l'immobilisme et du repli sur soi.»

Planète, création — les grands mots et la prose ampoulée étaient au rendez-vous. Bienheureux artistes de «Suisse



«Miroir 86»: La culture télévisée

région, de faire naître ce rassemblement, de lui accorder et conserver son soutien. Le dialogue constructif entre les créateurs et les représentants des médias constitue la démarche fondamentale.» Le créateur du RCR dit. Exit Paul Vallotton.

Deuxième acte: Entrée des pauvres organisateurs, des PO.

romande», on s'occupe de vous là-haut. Et cela au moment où un pauvre pour-cent culturel n'arrive pas à séduire le parlement fédéral. Soyez contents, taisez-vous, éternels rouspéteurs — et passez à la caisse.

Les artistes étaient bien payés: 250'000 francs de cachets pris sur un budget de quelque six cent mille francs, couvert



«Miroir 86»: «Renaissance» et «Rückblick» classique

aux trois quarts par des subventions de cantons, villes, fédérations et fondations. Pour le reste on comptait sur la présence de 15'000 visiteurs. Il y avait finalement pas mal de monde.

Les artistes (huit cents, ou cinq cents d'après d'autres sources), avaient besoin d'être valorisés. Roger Cunéo, *PO*: «Les artistes d'ici sont souvent complexés devant ce qu'ils font. *Miroir 86* doit être l'occasion de prouver que ce complexe est absurde et qu'une région aussi petite que la Suisse romande recèle des richesses extraordinaires, que la création y existe et qu'elle est de qualité.» — Après cette cure s'ouvrira une porte vers l'avenir: la fête sera «le départ de quelque chose, un élan qui se poursuivra dans les cantons». La Grande Fête devrait servir à «convaincre» les autorités politiques que la culture intéresse les Suisses romands et qu'il vaut la peine d'y dépenser de l'argent» (Cunéo). Ont-elles compris, les autorités?

Dur dur de parler de *Miroir 86* à Bienne. Certes, la qualité y était, mais surtout la quantité. *Miroir 86* me fait penser à *Art 86*: une foire, une grande exposition, un immense self-service, le MMM culturel romand. Une production culturelle sans déchets... Avec l'omniprésence de la TV. Pour quelque douze minutes de passage à l'écran du Grand Gala de vendredi soir, sept heures de présence obligatoire le jeudi, trois heures le vendredi. Mais seulement quarante minutes de sound check avant un tour de chant de quarante-cinq minutes de la même artiste.

Huit appels téléphoniques infructueux d'un ami pour savoir où il pourrait acheter le programme biennois. (88 pages utiles puisque comportant les adresses des artistes.) Vendredi soir, après le concert classique de Thierry Fischer, Omar Zoboli et Martin Derungs, difficile de trouver un bistrot ouvert après minuit pour se restaurer sans l'arrosage de décibels de la grande tente. Deux policiers comptaient les gens qui pouvaient

entrer dans une pinte restée ouverte. Les bistroquiers n'avaient appris qu'au dernier moment qu'il y aurait éventuellement des visiteurs dans la ville. Par la presse locale.



«Miroir 86»: Une folle ambiance dans les rues de Bienne

Il faisait froid à Bienne. Aucun musicien dans les rues. Depuis quand est-elle tellement triste, cette culture romande? Quelques surprises, mais pas dans les salles. Pour ceux qui se déplacent un peu dans cette «Suisse romande», 90% des spectacles étaient du déjà-vu, des «rennaissances», l'inventaire culturel de ces deux dernières années.

Il semble que les artistes se soient déjà rencontrés. C'était un des buts de l'opération. Au moins ceux qui se connaissaient déjà! «Bienne me rappelle Vidy», disait le chansonnier Dominique Scherder à un journaliste de l'*Hebdo*, en invoquant la fameuse «Fête à la Chanson romande» — de 1979. «C'est bonnard, la chanson romande, on est une petite fa-

mille, on se retrouve entre nous.» Mais a-t-il rencontré des membres d'autres petites familles? A-t-il rencontré, par exemple, les rares compositeurs dont on a créé des œuvres? Emile de Ceuninck et Christian Giger (trios pour flûte, hautbois et clavecin), René Ober-son (*Renaissance* pour le baryton Michel Brodard et le Collegium Academicum de Genève) ou René Gerber (*Sylvie et le Paon*, mélodrame sur un texte de Mousse Boulanger)?

Dur dur de parler de *Miroir 86* à Bienne.

Rückblick, le concerto nostalgiquissimo pour violon et orchestre de Jean Balissat était si bien à sa place.

Beaucoup d'artistes et de spectateurs sont rentrés satisfaits, et pas uniquement à cause des cachets.

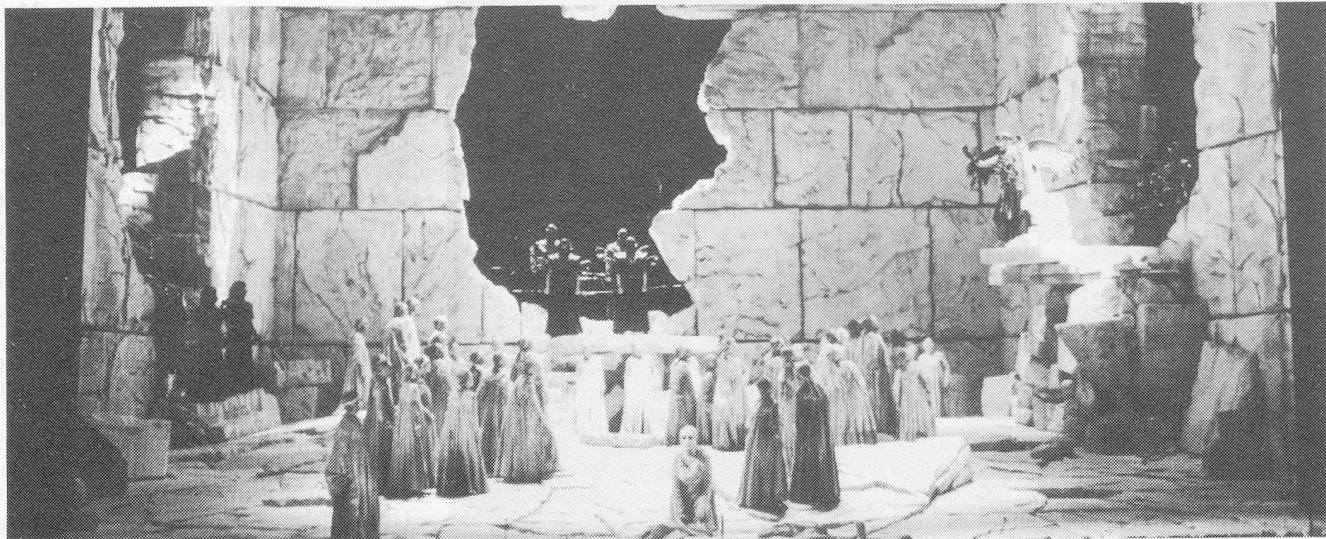
Un malaise ne m'a pourtant jamais quitté tout au long de ce week-end; un ancien membre du RCR en parlait au journaliste Michel Zendali: «Ce soutien [de la TV] était la moindre des choses. Il permet surtout à la Télévision romande de se dédouaner du peu de soutien qu'elle apporte généralement à la création culturelle en Suisse romande.»

Roger Cunéo, le *PO*, ne concevait sans doute pas son *Miroir 86* comme un monumental alibi. Et pourtant la manifesta-

tion a sans doute créé des illusions auprès des artistes comme du public en faussant une réalité culturelle pas si rose.

Il vaut mieux oublier au plus vite les comités d'honneur prestigieux, les déclarations ronflantes venues d'en haut, à l'aube du crépuscule. Je préfère penser aux lendemains de la fête, au quotidien culturel de cette Suisse (pourquoi pas «romande»). C'est dans ce quotidien que se définit la place qu'une société et ses représentants accordent à la création, même à celle qui les remet en cause. *Miroir 86* n'était pas un miroir, mais un verre grossissant.

A quand une nouvelle fête, une autre, une différente? Jürg Stenzl



Klagegesang der Trümmerfrauen

Opernfestspiele München: Uraufführung von Aribert Reimanns Bühnenwerk «Troades» nach den «Troerinnen» von Werfel/Euripides

Troja — der Name dieser antiken Stadt ist bis heute Inbegriff von Zerstörung und Untergang. Nach zehnjähriger Belagerung machten die Griechen die einst blühende Stadt dem Erdboden gleich, sie töteten die Männer und nahmen die Frauen in Gefangenschaft. Die Politik der verbrannten Erde, die später die Römer in Karthago, die Nazis in Russland und die US-Amerikaner in Vietnam anwandten, wurde schon gegenüber Troja praktiziert. Euripides erinnerte im Jahr 415 vor unserer Zeitrechnung mit seinem Stück «Die Troerinnen» (auf lateinisch «Troades») an dieses Ereignis, um seine Landsleute, die Athener, vor ihrem verhängnisvollen Feldzug gegen Sizilien zu warnen. Mehrfach wurde danach das Euripides-Stück aus aktuellem Anlass bearbeitet: von Seneca zur Regierungszeit Neros, von Martin Opitz während des Dreissigjährigen Krieges, von Franz Werfel am Vorabend des Ersten Weltkrieges sowie 1965 während des Algerienkrieges von Jean-Paul Sartre. Aus tiefer Besorgnis über die gegenwärtige Gefahr eines Atomkrieges griff nun Aribert Reimann auf Werfels dramatischen Erstling zurück, den er mit Hilfe des Dirigenten Gerd Albrecht kürzte und von religiösen Anspielungen reinigte. Die Worte Kassandras «Der Krieg ist Wahnsinn» stellte er als Motto über seine Partitur. Im Prolog spricht Poseidon die Worte: «O Mensch, du Tor, du stürzt in eitler Kraft Altar und Mal der Toten, frevelhaft, indes dein eigen Grab am Wege klafft.» Solche Worte bleiben trotz ihres pathetischen Tones haften, auch die Klage der Hauptfigur Hekabe, der Witwe des Trojanerkönigs Priamos: «Troja, Troja — wie elend sind die, die dich verlassen, elend die Lebenden, elend die Toten.» Gefahr und Angst werden beschworen, jedoch nur selten verwandelt sich die Klage in Anklage. Im Mittelpunkt von «Troades» stehen

die Frauen als Opfer der kriegführenden Männer. Angeführt von Hekabe gehen sie zum Schluss voller Schicksalsergebenheit in die Gefangenschaft. Für Reimann ist schon dieser Überlebenswille eine positive Botschaft. Die rebellische Seherin und Warnerin Cassandra drängt er dagegen — ebenso wie die schöne Helena — ins Abseits der Hysterie, während die nüchtern gezeichnete Chorführerin als Sprechrolle unterbelichtet ist. Zwar sind die Frauen in «Troades» die Träger der Menschlichkeit, jedoch konzentrieren sie sich — wie es das konventionelle Frauenbild will — auf die Opfer- und Leidensrolle. Ihre Wut richten sie weniger gegen die Griechen als vielmehr gegen Helena, die doch ebenfalls ein Opfer der Männer ist. «Troades» ist keine Protest-Oper, sondern ein deutsches Trauerspiel. Auch die spärlichen epischen Elemente, die zu der expressionistischen Sprache Franz Werfels kontrastieren, ändern daran nur wenig.

Den Gattungsbegriff «Oper» hat Reimann bewusst vermieden. Dramatische Aktionen finden in dem handlungsarmen Werk, das unaufhaltsam auf den Untergang zusteuert, nicht statt. Das Schicksal der Hauptfigur Hekabe — so betont die Chorführerin (sehr überzeugend: Carmen-Renate Köper) — ist repräsentativ für das Leiden aller Troerinnen. So ist denn das Ganze ein riesiger, meist aus Monologen bestehender Klagegesang, mehr ein szenisches Oratorium als eine Oper. Aus dem Frauenchor, der durchgängig — als Versammlung Apathischer oder auch als solidarische Gruppe — die Bühne beherrscht, treten die Solistinnen Hekabe und Andromache hervor. Enger als an «Lear» und an die «Gespenstersonate» schliesst das neue Werk an das «Requiem» von 1982 an — nicht nur wegen seines Choranteils, sondern auch wegen der Kriegsthematik und der Aussparung der Violinen im Orchester. Der Grad der Vereinfachung und ökonomischen Verknappung des Orchesterparts ist allerdings noch gewachsen. Häufig spielen die Instrumente nur eine einstimmige Linie oder Clusterblöcke. Der pathetische Prolog, den Poseidon und Athene aus den Proszeniumslogen sprechen, wird

von konventionellen Orgelclustern begleitet, die zum Schluss wiederkehren.

In dem 130 Minuten dauernden Einakter erhält die graue Masse der in den Ruinen lagernden Trümmerfrauen erst allmählich individuellere Konturen. Langsam erwächst aus der schockhaften Erstarrung neu-altes Leben. Ähnlich langsam entwickelt sich die Musik. Diese Anlaufzeit aus Dürre und Öde ist zwar musikalisch eine Durststrecke, gibt aber dem Publikum die Möglichkeit, sich ruhig in Reimanns Tonfall, in seine Kunst der Personencharakterisierung hineinzuhören. Während Cassandra und Helena oft mechanisch sich wiederholende Koloraturen, etüdenhaft in sich kreisende Figuren zu singen haben, findet in den expressiven Gesangslinien der Hekabe eine musikalische Entwicklung statt. Während die weiblichen Klagegesänge oft von Streichern begleitet werden, erklingt zum Auftritt des Feindes Menelaos ein kriegsgerisches Instrumentarium aus Schlagzeug und Trompeten, zu den Koloraturen der Helena die raffinierte Mischung von Schlagzeug und fünf Klarinetten. Durch den Wechsel der Klangfarbe, durch gezieltes Aussparen gelingt Reimann nicht nur eine deutliche Charakterisierung der Personen, sondern auch eine kontrastreiche, blockhafte Gliederung. Da immer wieder Soli Hekabes und a-capella-Einwürfe des Chores wiederkehren, ergibt sich insgesamt eine Rondoform.

Der Verdeutlichung der Textaussage dienen musiksprachliche Topoi wie grelle Klarinettenstöße, die auf die schnellen Griechenschiffe, oder wie Signale von Posaunen und tiefen Klarinetten, die auf die Ankunft des Herolds verweisen. Stärker als die schwierigen Koloraturen Kassandras, die staunen machen, schliesslich aber doch ermüden, bleiben die von hohen schmerzhaften Celloclustern begleitete Klage der Hekabe um ihren Sohn Hektor, der Schmerz Andromaches, der der kleine Astyanax entrissen wurde, der beschwörende einstimmige Gesang des sich zum Kreis formierenden Chores «Wir träumen Schmerz um Schmerz» und Hekabes ruhig-ariöse Anklage «O Griechen! Mehr begabt mit Fäusten als

mit Seele» im Gedächtnis haften. Erst hier am Schluss bricht die Musik aus ihrer rituellen Einfachheit aus, wird vielstimmiger und komplexer – ähnlich wie bei Orff ein Ursprung der Musik aus dem Geist der Tragödie. Wohl nicht nur wegen des bitterernsten Themas, das Kulinarik kaum zulässt, sondern auch wegen des antiken Rahmens gab Reimann der Einstimmigkeit und Elementen wie Rhythmus und Cluster ein solches Gewicht.

Bei der Uraufführung im Münchner Nationaltheater teilte sich der Klageton eindringlich mit, alles Abweichende, so der tragikomische Prolog der Götter, befriedigte jedoch weniger. Die Männer waren durchwegs als Gewaltmenschen dargestellt – männliche Kriegsgegner scheint es damals noch nicht gegeben zu haben. Noch weniger als diese Einseitigkeit überzeugte die Rollenauffassung der Cassandra und der Helena, denen ihr Abweichen von der «guten» Mutterrolle angelastet zu werden schien. Mehr als der Komponist blieb der Regisseur Jean-Pierre Ponnelle in einem traditionellen Frauenbild befangen, das die Frauen am liebsten als passive Dulderinnen sieht.

Mit Ausnahme der kunstgewerblichen Einfallslosigkeit von Regie und Bühnenbild – Ponnelle musste dafür bei der Premiere als Einziger Buhrufe entgegennehmen – stand die Aufführung auf höchstem interpretatorischem Niveau. Exzellent Helga Dernesch als Hekabe, bewundernswert mit ihren atemberaubenden Koloraturen Doris Soffel als Cassandra und die puppenhafte Cyndia Sieden als Helena. Dass es insgesamt eine Aufführung von hoher musikalischer Spannung und Intensität wurde – gleichberechtigt auch der Frauenchor der Bayrischen Staatsoper –, war wesentlich Gerd Albrecht zu verdanken, der schon 1978 Reimanns Oper «Lear», ebenfalls am Münchner Nationaltheater, zum grossen Erfolg verholfen hatte. Stärker als die grossen Antikriegsopern unseres Jahrhunderts, als «Wozzeck», «Die Verurteilung des Lukullus» und «Soldaten» widmet sich «Troades» dem Bild des heutigen Krieges, der Gefahr der totalen Zerstörung. Den künstlerischen Reichtum, die perspektivische Vielfalt und die Unmittelbarkeit dieser Schwesterwerke erreicht es aber nicht.

Albrecht Dümling

cher auf fünf Wochenstunden zu erhöhen. Mit Weiterbildungsseminarien für die beteiligten Lehrkräfte, einer interkantonalen Projektgruppe und einer wissenschaftlichen Auswertung soll der Versuch begleitet und unterstützt werden.

Mit diesem Projekt wollen die Initianten einen Weg weisen, wie die Schule von der gegenwärtig zu starken Betonung des Kognitiven, vom einseitig rationalen Denken wegkommen könnte. Ganzheitlich gebildete Menschen mit flexibler, kreativer Denkfähigkeit sollen für die zukünftigen tiefgreifenden Veränderungen in Arbeitswelt und Freizeit besser gewappnet sein. Die Versuchsidee wird einerseits lerntheoretisch untermauert mit den vielbeachteten neueren Erkenntnissen der Hirnforschung bezüglich der beiden autonom und unterschiedlich funktionierenden Grosshirnhälften; andererseits beruft man sich auf mehr oder weniger wissenschaftlich ausgewertete, bereits abgeschlossene oder laufende ähnliche Modelle mit erweitertem Unterricht: allen voran die Versuche des Hauptinitianten, Ernst Weber an der Sekundarschule Muri b. Bern, dann das ungarische Modell, Versuche in Salzburg, Berlin und Bayern.

«Heute stehen wir an einem Tiefpunkt», stellt Ernst Weber bezüglich Praxis und Wirksamkeit des gegenwärtigen Schulmusikunterrichts fest. Der Versuch soll ein Beitrag sein zur Verbesserung des tatsächlich unhaltbaren Zustandes der sogenannten «Schulmusik». Wie kommt es, dass im Zusammenhang mit dem geplanten Versuch nirgends eine Reflektion oder eine kritische Analyse der – unbestritten – unglücklichen Situation sichtbar wird? Solche Abklärungen müssten unbedingt auch auf *inhaltlich/fachdidaktische* Erweiterungen führen. Davon kam weder an der Orientierungsveranstaltung noch im umfangreichen schriftlichen Begleitmaterial etwas zur Sprache.

Bereits ein genaueres Untersuchen des Begriffes «Schulmusik» könnte zu neuen Schlüssen und Absichten führen. Welcher andere Fachbereich stellt seiner Fachbezeichnung das Wort «Schul» voran? Wieso bezeichnet sich der Mathematiklehrer nicht als Schulmathematiker? Wieso nennen die Deutschlehrer ihr Fach nicht «Schuldeutsch»? Schulzeichnen? Haben wir es bei der «Schulmusik» etwa mit einer besonderen Musik zu tun? Eine für die Schule zweckmässige Musik? Ginge es nicht darum, die Sache umzukehren, und die Schule für die musikalische Realität zweckmässig einzurichten?

Zugegeben, zu einem solchen Ziel führen wohl nur dornige, wenig bekannte und mit harter Auseinandersetzung gepflasterte Wege. Das im Kanton Bern neukonzipierte Fach *Werken/Handarbeiten* zeigt, wie sich ein Schulfach sozusagen von innen her neuen äusseren Anforderungen anpassen und grundlegend neue Wege einschlagen kann. Dieser Umbruch via Lehrplan und Fortbildung ist noch lange nicht ge-

glückt. Misserfolge, Rückschläge, harte Auseinandersetzung mit Neuem gehören dazu. Im neuen *Werken* wird an den Wurzeln angesetzt und nicht abdelegiert, wie es in der Musik immer wieder geschieht: in der musikalischen Früherziehung und in der musikalischen Grundschule mit Zusatzlektionen, die von speziellen Fachkräften erteilt werden. Dies auf einer Altersstufe, wo der Rahmen für integratives Arbeiten in den Ausdrucks- und Gestaltungsfächern vollumfänglich gegeben wäre. Wurzeln wären an den Ausbildungsstätten der Kindergärtnerinnen und Unterstufenlehrer(innen) zu suchen...

Haben sich denn die beiden Massnahmen zur Verbesserung der Schulmusiksituation – Früherziehung und Grundschule – bereits so positiv ausgewirkt, dass ein dritter in der Grundanlage verwandter Anlauf genommen werden muss? Neuer Zug auf altem Gleis?

«Die Pädagogik sollte auf die harmonische Integration, d.h. auf die Gleichwertigkeit der beiden Hirnhemisphären hinarbeiten» (Ernst Weber). Im «erweiterten Musikunterricht» sieht der Initiant eine ideale Hilfe zur Schaffung eines besseren Ausgleichs zwischen «Kognitivem» und «Kreativem». Indem die Erweiterung des Musikunterrichts zulasten der Fächer Mathematik, Deutsch und Französisch gehen soll, zieht Ernst Weber den Graben zwischen Hauptfächern = Kopf und Nebenfächern = Herz/Hand, eine Gleichsetzung, die es eben gerade zu überwinden gälte. Der Graben geht in Wirklichkeit durch alle Fächer. In jedem Fach kann und soll kognitiv und kreativ gearbeitet werden. Nicht selten wird gerade im Mathematikunterricht eher Kreativität gefördert als im gängigen Musikunterricht. «Künstlerischen Ausdruck, intuitive Fähigkeiten, Konzentration, Ausdauer, ethische Werte» (Zielsetzungen aus dem Versuchskonzept) kann jedes Fach auch ausserhalb des Ausdrucks- und Gestaltungsbereiches (Zeichnen, Werken, Musik) anstreben und erreichen.

Die Hauptfächer sind von ihrer Materie her tatsächlich gefährdet, einseitig kognitive Fähigkeiten im Schüler anzusprechen (linkshemisphärisches Denken). Die Einsicht, dass dringend ein Gegengewicht geschaffen werden muss, beginnt sich aber auch hier durchzusetzen und zeitigt erste Früchte: Im Französischunterricht werden (z.B. mit dem neuen Lehrmittel «Bonne Chance») konsequent neue ganzheitliche Wege mit spielerisch kreativen (rechtshemisphärischen) Methoden erprobt. Im Deutsch soll mehr Zeit für individuellen Ausdruck im darstellenden Spiel aufgewendet werden. Ausgerechnet jetzt, da sich ein Wandel innerhalb der Hauptfächer abzeichnet, sollen Lektionen zugunsten der Musik abgezweigt werden, was unweigerlich die Rückkehr zum alten Drill zur Folge hätte. Es ist unverständlich, dass die Initianten des geplanten Versuchs eine dermassen paradoxe Situation herbeiführen wollen.

Elisabeth Kälin

Ist «mehr» auch besser?

Zum Schulversuch mit erweitertem Musikunterricht

Am 11. Juni fand in Bern eine Orientierungsveranstaltung über einen Schulversuch mit erweitertem Musikunterricht statt, welcher unter dem Patronat der schweizerischen Konferenz der kantonalen Erziehungsdirektoren (EDK) von mehreren Kantonen mit Beginn des Schuljahres 1988/89 durchgeführt werden soll. Es ist geplant, in den Versuchsklassen die Anzahl der Musik- und Singlektionen zulasten der Hauptfä-